



## *Paraísos 'barrosos': el éxtasis como foco central de la poética de Néstor Perlongher*

por Edoardo Balletta

### DEL CARNAVALISMO AL SANTO DAIME

De los aullidos animales hasta los vagidos de los elementos y de las partículas.  
G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*

La última fase de la poesía de Néstor Perlongher ha sido considerada con cierta 'incomodidad' por parte de la crítica que ha leído el interés del poeta por el misticismo (especialmente el culto del Santo Daime) como una consecuencia del cambio abrupto en la vida del poeta debido al descubrimiento de la seropositividad y, por lo tanto, a la imposibilidad de seguir practicando la sexualidad como instrumento de liberación y trascendencia.<sup>1</sup> Consiguientemente se ha considerado esta última producción (*Aguas Aéreas, El chorreo, El auto sacramental*)<sup>2</sup> como un *desvío*, una discontinuidad. Juan José Sebrelli (1998), por ejemplo, interpreta la experiencia mística de Perlongher en la línea del cambio total debido, a su entender, a una 'mala' lectura de sus fuentes intelectuales (Georges Bataille, Michel Foucault, Gilles Deleuze, entre otros); en la otra línea se ponen en cambio Osvaldo Baigorria (1996) y Rapisardi y Modarelli (2001)

<sup>1</sup> A partir de lo que se puede inferir de su correspondencia con la amiga Sara Torres, Perlongher entra en contacto con el Santo Daime seguramente antes de 1989 en tanto que le comunica a la amiga su seropositividad en una carta fechada en París el 16 de febrero de 1990; Osvaldo Baigorria, también amigo del poeta, escribe al respecto: "Al contrario de lo que puede pensarse, su enfermedad no parece haber tenido influencias sobre esta nueva dirección de sus intereses: Perlongher descubre que es HIV positivo en el '89, en Francia, bastante después de haber comenzado a tener contactos con la iglesia del Santo Daime. Y su 'devenir bruja' había comenzado aun antes. Por los años 87/88 [...] comienza a tomar ayahuasca o yagé..."; ver Perlongher (2004: 431 y 441) y Baigorria (1996: 178); Sobre este punto véase también Bollig (2008).

<sup>2</sup> De aquí en adelante las citas referidas a *Aguas Aéreas* (AA) remitirán a la edición presente en los *Poemas Completos* (Perlongher, 2003) y las referencias a *Auto sacramental do Santo Daime* a la versión publicada en *Papeles insumisos* (Perlongher, 2004).



quiénes tratan de negar la relación seropositividad/misticismo a partir de datos cronológicos pero sin entrar en lo concreto de las obras del poeta.

Lo que me interesa plantear en este ensayo es que, al contrario, la obra 'mística' de Perlongher, lejos de constituir una discontinuidad en su experiencia poética e intelectual, puede ayudarnos a enfocar de forma más clara el lugar medular de su poética. Lugar rizomático, difícil de definir ya que supone emplear conceptos que, como el de misticismo, se prestan fácilmente a sobre-codificaciones y equivocaciones. Me parece necesario por lo tanto aclarar desde el comienzo el espacio por donde trataremos de desplazarnos, esperando no perdernos. A costa de caer en lo obvio es necesario subrayar que la experiencia de Perlongher poco (o nada) tiene que ver con la concepción cristiana de misticismo. De ese modo se puede escombrar el campo de ciertas oposiciones –como la de alma-cuerpo, espíritu-materia– que no ayudan a comprender las razones profundas del interés del poeta por ciertas experiencias *liminares*<sup>3</sup>.

Creo, en cambio, que el 'misticismo' de Perlongher está estrictamente conectado con una experiencia del *éxtasis* en tanto "estado alterado de consciencia" en donde el antropólogo y el poeta pueden encontrarse. Si de hecho, por un lado, la experiencia perlongheriana del *éxtasis* es pre-cristiana, tribal, chamánica, por el otro se conecta, como veremos, directamente con el decir poético que llega a ser, simultáneamente, productor y producto de la experiencia *éxtática*. Es más, en este contexto, el *Santo Daimé* –es decir la experiencia concreta y *última* de su *éxtasis*– se revela no sólo como experiencia personal de salida de sí, sino como discurso político, manifestación, como veremos, de una utopía *minoritaria*, latinoamericana.

A partir de lo dicho anteriormente, lo que me interesa en este contexto es tratar de demostrar que la continuidad que avanzo como hipótesis de este trabajo, se encuentra primeramente en el lenguaje y, no sólo en su aspecto conceptual sino en la forma, en el estilo con que se tratan ciertos temas.<sup>4</sup>

En un ensayo de 1988 publicado en *Folha de Sao Paulo*, Perlongher propone una interpretación del carnaval que supera la visión clásica (el carnaval como negación y arrebatamiento de un poder establecido) para subrayar que la fiesta pagana propone

---

<sup>3</sup> Huellas de esta concepción 'maniquea' se encuentran en los análisis – por otros aspectos interesantes – de Ben Bollig (2003: 6): "Even as he attempts to theorize a spiritual experience, however, he is drawn to the very physicality of the ceremony [...] What this reveals is that Perlongher's mystical line of flight is still very much linked to the vocabulary and forces of his earlier 'devenir mujer' poems and that to deal with the force of the spiritual without falling into the abyss, Perlongher is reliant on forms from these earlier poems, while the intensity of becoming woman is both a starting point and a source of vocabulary and poetic form"; sobre este punto ver también Bollig (2004: 81): "While he may be describing a mystical experience, at this stage of ceremony he evokes is as physical and dirty as in his earlier poems, and there is no radical change from his earlier poetics except for the overt subject matter."

<sup>4</sup> Una lectura semejante (aunque de signo opuesto) es desarrollada por Ben Bollig (2003; 2004; 2008); disiento de la valoración que Bollig le otorga a esta semejanza lingüística siendo para él la prueba de una incapacidad del poeta de pensar (y representar) lo espiritual.



en cambio la “positividad de otra lógica” (Perlongher, 1997: 60). Es evidente la filiación *anti-edípica* de la idea, pero lo que me interesa subrayar son las modalidades y las formas lingüísticas por medio de las cuales Perlongher describe la fiesta:

¿Qué se ve en el carnaval?

Por un lado, las cascadas de superficies irisadas: mezcla rara y divertida de travesti de la calle Augusta con estatua de dios griego; reptiles venenosos de piel de paño de leopardo se levantan sobre las esfinges. [...] Un dragón carmesí se entrelaza al cuerpo voluminoso de un león de relleno capitoné.

Por otro lado, uniones arrebatadoras, casi orgiásticas, de cuerpos que se entrelazan, dejándose llevar por la irresistible percusión del batuque; expresión de la carnalidad que irrumpe con el rouge provocador de sus labios inflamados por la lujuria del ardor, desafiando, en la rima del bailado, en el ritmo de los roces, la rutina cotidiana de los gestos.

Relleno, un abultarse de las formas en las frondosidades del edredón, los tejidos juegan a la desnudez, agregándole al cubrirla de plumas, un toque faisanesco. [...] Pasar el año entero juntando lentejuelas, bordados y brocados, fosforescencias de telgopor, para disolverlos en el rocío diminuto del brillo momentáneo, flash de luces en ondulación permanente que capturan el ojo de su sueño. (Perlongher, 1997: 59)<sup>5</sup>

Más allá de la sensualidad rítmica del fragmento es importante evidenciar la presencia de ciertos elementos que volverán con insistencia también en su producción ‘mística’. En primer lugar la idea de ‘mezcla’ –en este caso orgiástica y carnal– funda el espacio del carnaval<sup>6</sup>. Secundariamente, cabe destacar la presencia central de lo animal (reptiles, leopardos, leones etc.) y el asomarse de lo vegetal (“frondosidades”; que llegará a ser fundamental en *Aguas Aéreas* y *Auto sacramental*). Finalmente, la importancia de la luz la cual está sometida a un proceso de ‘distorsión’ causado por la idea de mezcla: “superficies irisadas”, “fosforescencias”, “brillo momentáneo”, “flash de luces”.

Toda la escena está dominada por una fuerza que podría describirse como un *devenir-todo(s)*, es decir una *salida de sí*, la fusión mística. En este otro fragmento nos encontramos frente a una situación semejante:

Vibración de la luz (por momentos parece que las lamparitas del templo estuviesen a punto de estallar), explosión multiforme de colores, cenestesia de música que todo lo impregna en flujos de partículas iridiscentes, que hormiguean trazando arcos de acerado resplandor en el volumen vaporoso del aire, un aire espeso, como cristal delicuescente. La acre regurgitación de líquido sagrado en

---

<sup>5</sup> Las semejanzas con “Frenesí” un texto poético aparecido en *Alambres* (1987) son evidentes. Desarrollo una lectura comparada de estos dos textos en mi *Tu svástica en las tripas. Retórica del corpo e storia in Néstor Perlongher* (Gorée, Siena, 2009).

<sup>6</sup> “El problema aquí no es tanto la transgresión de los modos convencionales, facsimilizados de expresión, sino el propio mecanismo de enlace entre las intensidades y las formas – el Carnaval muestra, repetimos, un funcionamiento diferente de esa conexión decisiva” (Perlongher, 1997: 60-61).



las vísceras – pesadas, graves, casi grávidas – convierte en un instante el dolor en goce, en éxtasis del goce que se siente como una película de brillo incandescente clavada en la telilla de los órganos o en el aura del alma, purpurina, centelleante unciendo, a la manera de un celofán untuoso, el cuerpo enfebrecido de emoción.  
(Perlongher, 1997: 156)

Así se abre “La religión del Ayahuasca”, ensayo antropológico sobre el Santo Daime y la droga amazónica, texto que sugiero leer no sólo en una visión estrictamente disciplinar (es, al fin y al cabo, el relato de una experiencia de campo y su interpretación), sino – junto al *Auto sacramental* de que hablaremos más adelante – como la condensación final de su pensamiento, de su estética y de su poética: acá se revelan las sutiles hebras (o ¿rizomas?) que entretejen su experiencia vital.

#### POESÍA Y ÉXTASIS O ¿ÉXTASIS Y POESÍA?

Si bien sería incorrecto establecer una ecuación entre el descubrimiento de la seropositividad por parte del poeta y su interés por la iglesia del Santo Daime, es innegable que la emergencia del Sida tuvo fuerte repercusión en su pensamiento ya que la enfermedad hizo imposible pensar la sexualidad como herramienta de un discurso de liberación política o, si queremos retomar la terminología *anti-edípica* asumida por Perlongher, como *línea de fuga*. Ya en el post-scriptum de un ensayo sobre la prostitución masculina en San Pablo publicado en 1987, Perlongher subraya que la emergencia del SIDA ha venido modificando los comportamientos sexuales, y sobre todo los de la comunidad *gay*:

No escapa que tal modificación habrá de trastornar también, en su debate, las categorías analíticas utilizadas [en mi trabajo]. Así, por dar un ejemplo, conceptos como el de “deriva deseante” se tornan, en el clima actual, sospechosos, suenan francamente inadecuados en esta era de terror. [...] Más acá de las especulaciones resta advertir que la rapidez de las modificaciones en el plano de los comportamientos sexuales y particularmente homosexuales, amenaza tornar raudamente el presente artículo una pieza de arqueología; tal su avatar.  
(Perlongher, 1997: 56)

Si el camino del erotismo se ha convertido en una línea de fuga imposible – cuya salida probable parece ser la muerte – habrá que buscar otras rutas ya que la sexualidad no vale en sí:

La sexualidad vale por su potencia intensiva, por su capacidad de producir estremecimientos y vibraciones (¿sería, en esta escala, el éxtasis una suerte de ‘grado cero’?) que se sienten en el plano de las intensidades. Pero no quiere decir que sea la única forma, menos aún la forma obligatoria, como nos quieren hacer creer Reich y toda la caterva de ninfómanos que lo siguen, aún discutiéndole algo,



pero imbuidos del espíritu de la marcha ascendente del gozo sexual. (Perlongher, 1997: 87)

El supuesto cambio, la ruptura se da desde luego, no tanto en el espacio del 'sentir' sino de las 'formas' de realización de cierta experiencia:

Ahora la saturación (por supuración) de esta trasegada vía de escape intensivo que significó, a pesar de todo, la homosexualidad [...] favorece que se busquen otras formas de reverberación intensiva, entre las cuales se debe considerar la actual promoción expansiva de la mística y las místicas, como manera de vivir un éxtasis ascendente, en un momento en que el éxtasis de la sexualidad se vuelve con el Sida, redondamente descendente. [...] Abandonamos el cuerpo personal. Se trata ahora de salir de sí. (Perlongher, 1997: 90)

La búsqueda sigue siendo la misma, una búsqueda de intensidad<sup>7</sup>, en tanto que lo que cambia son las formas. En este contexto general, la importancia de la idea de éxtasis en la poética y en el pensamiento perlongheriano ya se hace patente en un breve comentario del poeta sobre su poemario *Alambres*:

La poesía – pienso ahora – es un ramo del éxtasis. Vale reconocer que para producirlo o inducirlo empleé varias técnicas: o perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa – los poemas épicos de "Alambres" – o dejarme pringar por la emoción del devenir mujer [...] Sucede que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad, un grado máximo de desterritorialización, donde el sentido va a ser dado por los estallidos del inconsciente, y la impulsión del que teclean o tiene por misión sino dejar pasar – cortándolos – los flujos de un eco de un arroyuelo tenaz, que obsede en cierta forma vaporosa del éxtasis. (Perlongher, 1997: 140)

La experiencia-producción de la poesía pasa por una *técnica* que en *Alambres*, adquiere las formas de una re-lectura *esquizo* de la historia o de un devenir-mujer, ambas experiencias conectadas, en la visión de Perlongher, a la producción de 'intensidad'. El mismo tipo de búsqueda poética parece estar en la base de su acercamiento al Santo Daime:

Al principio, quedé fascinado. Yo ya tenía algunas ideas sobre el éxtasis, mucha curiosidad por experimentar otras cosas. Pero era más procurar fuentes – no se si de inspiración: de *incitación* poética –. (Mc Rae, 2004: 391)

De algún modo, una de las razones de su interés por la religiosidad amazónica parece por lo tanto conectada con la producción poética: leer y releer (perversamente) la historia, devenir-mujer y finalmente el culto del ayahuasca aparecen como *catalíticos* del decir poético, pero de una *poiesis* que se (re)descubre canto arcaico,

---

<sup>7</sup> Ver al respecto la entrevista realizada por Enrique Symns (2004).



momento de disolución de la individualidad, rito. Todo esto se aclara cabalmente en el ensayo "Poesía y éxtasis":

Oracular, la palabra envuelve en los jubones del misterio una fragancia hermética. Sábese que la poesía no es comunicación: busca el salto de la aliteración o de la metáfora la reverberación intensiva de sonos y colores, susurro de ideas. [...] El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance en que se envuelve el que escribe, en que él que escribe aspira a envolver el que lee, en el que se envuelve (de últimas) él que lee. (Perlongher, 1997: 149)

#### POTLATCH DE LUZ DIVINA

Luz Divina. Potlatch de luz divina en el concurso de las  
nereidas en las ondas, en las espumas de las orlas.  
(AA, IX)

Acercarse a una experiencia mística, en la mayor parte de las culturas, significa hacer una experiencia de *iluminación*. La alteración del estado de conciencia (producido por drogas – como en este caso – o por otras 'técnicas') lo transforma todo en luz:

NO LUMINA LUZBEL sino luz bella ecos, centrales de ecos descentrados pero que vuelven a reorganizarse en torno de un concéntrico helicoidal geodésico: elísea la irisela sus ocelos de gato *deslumbrante* en la *lumbre* del eje contorsionado pero manteniendo pese a todas las tentaciones de desvío cierta centralidad que era la luz, la *vela de la luz*, el temblor de la *vela de la luz*, su *relumbrón* en los imaginarios azulejos que parecen el aire revestir como un cuero de sierpe y en esa serpentina cimbronea la danza del empeine la vihuela sus cuerdas al templar. (AA, XXVII, p. 289 cursiva mía)

Todo el poema gira alrededor de la experiencia de la luz que se hace omnipresente a partir de la materia misma del idioma. El discurso, de hecho, se construye no tanto sobre una acumulación de significados como sobre su reiteración: "No lumina luzbel sino luz bella ecos". Se llega al sentido no a través de una suma de significados sino de significantes.

La otra imagen fundamental del texto se origina a partir de la idea de 'centralidad' y de una tensión entre una fuerza centrífuga y centrípeta: "ecos, centrales de ecos descentrados". Dicho movimiento describe un alternarse de sensaciones visuales producidas por la droga, un vaivén de *iluminaciones* y caídas que produce la impresión de vórtex: "vuelven a reorganizarse en torno de un concéntrico helicoidal geodésico".

La relación entre "luz" y "centralidad" es fundamental: "manteniendo pese a todas las tentaciones de desvío cierta centralidad que era la luz". Es la luz misma que



se constituye como “centralidad” ya que es precisamente gracias a estas dos imágenes que podemos describir la experiencia del éxtasis: una iluminación que no conoce dimensiones. Pero el éxtasis, justamente por su capacidad de anular la percepción del espacio y del tiempo, es una experiencia inestable, que aparece en ciertos instantes para luego perderse en un movimiento circular. Y dicha precariedad se evidencia en el texto gracias a la reiteración “descendiente” de la luz: “cierta centralidad que era la luz, la vela de la luz, el temblor de la vela de la luz”. Hay una *gradatio* que desde una imagen inicial que indica un absoluto (“la luz”) desplaza cada vez más hacia lo particular la imagen misma comparada a una vela y sucesivamente al temblor de la misma. Otro elemento que cabe destacar es que las relaciones asociativas entre “luz” y “vela” están distorsionadas: el texto no nos habla de “luz de la vela” sino de “vela de la luz” y a partir de esta imagen se puede evidenciar un carácter más general de la poesía mística de Perlongher que tiende a mezclar el plano de la visión con el de lo ‘real’: el sintagma con su idea de verticalidad expresada por ‘vela’ nos recuerda “lumbre del eje contorsionado” en que se entrevé la representación del sujeto que está teniendo la visión y esto conduce el lector a la idea de “plenitud” y “unidad” engendrada por la experiencia del ayahuasca. Por un lado el texto muestra el carácter absoluto de la experiencia presentando al lector una luz que, al mismo tiempo, es inmensa y no espacial, y por otro esto se muestra gracias a la unión del cuerpo material y de la iluminación: la “luz divina” parece salir del cuerpo mismo, del “eje contorsionado”. Otra línea de lectura desplaza el poema al ámbito de lo cotidiano: las velas y su temblor como imágenes del rito. En realidad, sobre esta imagen se sobreponen ambos niveles de la experiencia: por un lado una llana representación desde afuera del rito, por el otro la descripción del momento interior de la visión. Más precisamente es oportuno subrayar que estas dos líneas no son paralelas sino que se auto-implican: lo “real” entra en la visión estática influenciándola pero esta recae sobre la descripción de la realidad misma. La idea de temblor engendra un neologismo que resume sintéticamente la experiencia de la luz y la intermitencia de la visión:

ora a los raptos de *tremeluz*  
travistiendo de cifras, coralinas  
emanaciones de un espejo en el espacio.  
(AA, XVIII, 278, cursiva mía)

Si la idea de “tremeluz”, puede indicar la influencia de un dato real del rito, igualmente importante es evidenciar que el concepto, evidentemente, reside en la base de la percepción estática:

La fuente de la luz es el temblor  
que eriza las tinieblas  
marcando en el envión de la cutícula el desgarrar de las mucosas:  
(AA, IV, p. 261)



Una relación de causalidad directa une el “temblor” con la “luz” y la misma imagen se presenta también en otros puntos del mismo poema:

RAREZA DE LA JOYA en coruscante revolotear de élitros,  
su vibración al estampar  
la transparencia del cristal de piedra  
eco de luz en la voluta grave  
tornasolada delicadamente.

Tuerce al vibrar: pupila  
de la liana en temblorosa  
oscilación, palpita  
la elástica luminosidad  
rayándola con haces  
de laminado estuque.  
(AA, IV, 261)

Ambas estrofas se construyen sobre acciones que alternan movimiento y quietud: la “vibración” de la primera estrofa se repite en el “vibrar” de la segunda que se reitera en la “temblorosa oscilación” y el palpar de una “elástica luminosidad”. Esta calidad ‘palpitante’ de la luz se transmite a los objetos sobre los cuales la misma descansa<sup>8</sup> y desde los cuales mana:

[...] crepúsculo vacío  
de temblorosa iridiscencia  
volúmenes de brillo  
deslizándose sus aspás  
por jardines de limo.

ERA EL CRISTAL  
LAS MIL FACETAS DEL CRISTAL LOS BRILLOS RITMICOS  
LOS HIMNOS  
CELEBRATORIOS DE UNA  
ANUNCIACION  
CALEIDOSCOPIO  
FRENESI ESMALTADO  
(AA, X, p. 269)

El éxtasis como un “caleidoscopio”, un “frenesí esmaltado”. Una enorme variedad de colores se presenta en todo el poemario y, elemento aún más interesante, estos muy a menudo indican una ‘impureza’ que señala la imposibilidad de describir la

---

<sup>8</sup> También el verbo “titilar”, gemelo de “temblar” vuelve a menudo en el poemario: “titilar de ebonita (II)”, “titilante ánade (VI)”, “miles de titilares (XI)”, “el corcoveo de las titilaciones (XXIV)”, “pecíolos titilantes (XXXI)”, “titilación incesante (XXXII)”.



visión por medio de un cromatismo rígido sino gracias a la multiplicidad cromática<sup>9</sup>. Es lo *iridiscente* – es decir la ‘mezcla’ de colores – que mejor describe cromáticamente la visión:

iridiscencias enhebrando en el etéreo sulfilar:  
(I)

Cantarolan por darle al óleo cenagoso  
la consistencia de un velo de noche, por hurtarle  
al dios de la floresta la niñez de un escándalo  
u otorgarle a la red de iridiscencias pasajeras (tiemblan) la levedad de un  
giro en el espacio  
(II, 257)

crepúsculo vacío  
de temblorosa iridiscencia volúmenes de brillo  
(X, 269)

las pompas irisadas  
(VII, p. 265)

en arco iris de falso voile  
(XIX, 280)

un plus de irisación  
(XX, 282)

en los cabellos líquidos del  
agua, fluvial la gargantilla en sus irisaciones  
(XXXIII, 295)

Además de referirse directamente a la iridiscencia, esta imagen se resalta también gracias a referencias a materiales que poseen dicha calidad (como el nácar<sup>10</sup>) o capaces de producirla, como el cristal o el diamante<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> “el embalse de voces en elevado enjambre circuía las lámparas de un verberación multicolor (VII)”; “su ritmo, rijo en el rutilar de los colores (VII)”; “el gorjeo de los pájaros amarillos azules agregaba una coloración fugaz intempestiva a la música de masas húmedas (XXXII)”; “más que un “colorcillo”/(alzado cilio en el dolor)/un iris, esa aural hialinidad, una /deformación de cristalera en travesías que al costado de /la foto se revelan hostiles a toda reducción, a todo verso (XIX)”; Sirenas de celofán/ en los agujeros de la red, /medio cuerpo de náyade/ en el technicolor de espumas/ cuyas salpicaduras esparcian/ un arco de partículas de polvos/ y burbujas, arco azul (X)”; “anda a hurtadillas como un gamo/ multicolor en la espesura/ lenticular (XXVI)”; “una orla multicolor alzaba en las orillas de la selva (XXXIV)”.

<sup>10</sup> “O en rulos, de un espeso/laqué, hada de ardores/en la rotunda rima cachaba su simpleza -una cacha, de nácar (IV)”; “la rebaba de nácar estirada en el borde de su vaina de vals (VI)”; “por un hilo de



El éxtasis en *Aguas Aéreas* es un “relumbrón”<sup>12</sup>, una iluminación violenta (“recio el embarque”) difícil de contar y el autor, consciente de dicha incomunicabilidad no hace más que ‘bombardear’ al lector con estimulaciones visuales acumulando y repitiendo como en un mantra, la idea de la luz. La misma incapacidad de comunicar que lleva a Santa Teresa – en el fragmento usado como epígrafe – a usar una similitud: “Es como ver un agua muy clara”. Se pueda afirmar que en este sentido Perlongher va un poco más allá: de la similitud a la metáfora y no sólo construyendo metáforas, sino forzando el pensamiento del lector a *funcionar* como la metáfora. Todo está conectado con todo: “cenestesia de la música que todo lo impregna en flujos de partículas iridiscentes” (Perlongher, 1997: 155). Gracias a la experiencia metafórica se llega, por lo tanto a una nueva figuración del pensamiento que tiende a reducir el grado de incomunicabilidad del éxtasis: la cenestesia es una experiencia ‘concentrada’ que desplaza el campo de la percepción de lo analítico a lo sintético. Por esto la experiencia extática no se puede *conceptualizar*, sino *figurar*, transmitir a partir de imágenes y el eslabón siguiente de este viaje será de presentar la visión de forma inmediata en una síntesis escénica.

#### DEVIR CABOCLO: EL AUTO SACRAMENTAL DO SANTO DAIME

Entre los proyectos que Perlongher dejó sin completar con su muerte hay un ‘curioso’ *Auto Sacramental do Santo Daime*. Josely Vianna Baptista, quien colaboró en el proyecto escribe al respecto:

La visión nestoriana de la poesía como una forma de éxtasis culminaría, justamente con el proyecto “Auto sacramental del Santo Daime”, que preveía la escritura de un auto de fe (a partir de una investigación previa del género, originado en la Edad Media) teniendo como tema los himnos religiosos de ese culto. [...] Para él [...] ver su Santo Daime – especie de extática égloga de los trópicos – escenificado para multitudes, según el rito tribal de un auténtico show de rock, hubiera sido la gloria. (Vianna Baptista, 2004: 477)

A pesar de que el género, como subraya Josely Vianna Baptista, tenga sus orígenes en la Edad Media, la versión de Perlongher es muy barroca tanto en la lengua como en la construcción escénica. Leamos la descripción del primer carro alegórico:

---

nácar vaporoso que se enredaba en el escorzo (XVI)”; “lo nacarado del soutien/-desmenuzados hilos en el barro de nylon (III)”.

<sup>11</sup> “ERA EL CRISTAL/LAS MIL FACETAS DEL CRISTAL LOS BRILLOS RITMICOS (X)”; “entre los limos del cristal:/su flux, castálido,/ eran las ondas de los drapeados de las olas que en su glaseada fluorescencia escorzan miles de titilares en la escama (XI)”; “la fijeza movediza del magma en la reverberación de cristalerías de celofán (XX)”; “marisma de cristales y refulgencias del cairel y brillos meros brillos de la luz ánsar brillante (XXVIII)”.

<sup>12</sup> “Cómo imagina su momento perfecto? Un relumbrón de éxtasis. Un instante – si precedero, persistente – de fusión, de salida de sí. Raras joyas de una duración intensa” (Perlongher, 1997: 20).



Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al consunto lo atraviesa dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas en la gracia de un salto a través de un aro de metal brillante. La escena comienza a oscuras. Hay una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela: es una estrella recién nacida. Se va alumbrando y en el centro aparece una mujer rubia vestida de lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades. (Perlongher, 2004: 49)

Se retoman acá, muy de cerca, muchos elementos perceptivos ya presentes en *Aguas Aéreas*. Un mundo vegetal exuberante y excesivo, la fauna sagrada amazónica, un *potlach* de colores y luces. Además de eso, lo que la descripción del *Auto* retoma es una *modalidad* de la percepción: “profusión de árboles...”, “colores vivos”, “anaconda multicolor e iridiscente”, “espejo de cristal”, “metal brillante”, “una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela”, “lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades”.

Nuevamente asistimos al carnaval de colores y formas al que se expone el lector de *Aguas Aéreas*, pero en este caso la palabra es una indicación escénica, no sirve para *significar* sino para construir un objeto sin la necesidad de una mediación verbal. Si en *Aguas Aéreas* las palabras servían para ‘describir’ la visión, acá esta función es llevada a cabo por la presencia de un objeto escénico y, los versos recitados por los personajes se encargarán de desarrollar más el aspecto narrativo y especulativo. El texto poético ya no sirve para mostrar por medio de imágenes la experiencia del éxtasis, sino para explicarla, interpretarla a la luz de la ‘doctrina’ del Santo Daime.

El primer personaje que toma la palabra es la Luz, descrita como una “mujer rubia vestida de lamé brillante”, que se presenta e introduce el otro personaje principal de la alegoría, la Ayahuasca descrita así:

debo reconocer otra gran luz  
que de alguna manera se refleja  
en mi traje de torero andaluz  
y no es apenas el centelleo lunar  
que nacara las cosas de la noche  
[...]  
ella revela  
otro misterio diferente, que es  
también el de la luz que soy.  
(Perlongher, 2004: 50)

Entre “Luz” y “luz” se crea un juego de espejos: quien habla es la Luz todopoderosa (“es con mi consistencia/ que por doquier todo gira”) que reconoce otra



gran luz tan poderosa que puede desvelar el misterio mismo de la Luz. Es el Ayahuasca, ataviada ella también con colore fuertes y brillantes, que ahora habla y se presenta como una potencia deslumbrante:

Veme, oh Luz, soy tu hija:  
de las profundidades, tu retoño:  
ven y veme, venme a ver, ve mi venida  
en carros de delfines y de lianas  
maravillosas, mucilaginosamente enmarañas,  
fuerza soy del a tierra, de allá abajo me nutro  
de ti, Luz;  
[...]  
Si tú ves, y haces ver, soy la que,  
líquida, hace mirar  
(Perlongher, 2004: 50)

Una tensión (positiva) se establece entre los dos personajes. La Ayahuasca le reconoce primacía a la Luz ("Soy tu hija") pero a la vez muestra toda su magnificencia y su poder ("fuerza soy de la tierra") y contesta a las 'lisonjas' pronunciadas por la luz con *ingenio* totalmente barroco. La oposición que se instituye entre "ver" y "mirar", en efecto, es muy significativa y de alguna forma marca la diferencia entre las dos potencias: la primera da la vida y la mantiene, mientras que la segunda otorga el conocimiento sobre el mundo. Nuevamente es la Luz – quien toma la palabra preguntándole al Ayahuasca sobre sus orígenes 'telúricos'<sup>13</sup> – que sigue narrando su descubrimiento por parte de los hombres:

No es que nació: eterna estuve  
al acecho del que hurgando  
en la floresta y probando  
las alianzas de las plantas,  
entre tapires y antas,  
entre cobras y leones,  
descubríome.  
Cómo fue?  
A ciencia cierta, no sé.  
[...]  
Puede ser  
que algún indio de una tribu  
me recogiese de manos  
del Dios de la Tempestad,  
o que una anaconda iridiscente  
mondando con serpear radiante

---

<sup>13</sup> "...Vengo/de los más hondo del/boscaje montañoso, junto al Ande/y crezco libremente/ en la generosidad de la Amazonia" (Perlongher, 2004: 51).



esmeraldinas caliginosidades,  
pariese en el encuentro de las aguas  
mi ágil delicuescencia evanescente  
(Perlongher, 2004: 52)

La narración sigue retomando los mitos indígenas de la Anaconda Celeste y explicando luego las varias fases de la preparación de la bebida sagrada y de la búsqueda de las plantas:

Encuentro no de aguas mas de plantas  
(siquier plantas acuáticas: aéreas)  
mi origen determina, me da a luz.  
Masculino el jacube, entrelázandose  
en las cimas  
más ariscas del bosque,  
enrollado en el torso de los troncos,  
divisa una femenina arbusta, a simple  
vista insignificante,  
mas que trae la mixtura y la cohesión  
a todo y de todo significa:  
femenina *chacrona*, oh divina *rainha*  
(Perlongher, 2004: 53)

Gracias al encuentro arquetípico entre lo masculino y lo femenino se explica la composición del ayahuasca que, en la tradición del Santo Daime, necesita la asociación de dos elementos botánicos. Sigue luego la búsqueda de las plantas en la selva: la liana, dice la Ayahuasca, es difícil de encontrar y aún más difícil de reconocer<sup>14</sup>. También la búsqueda de la *rainha* tiene las mismas dificultades:

Sólo atrae la atención de los dotados  
de una naciente luz  
(naciente, pues el desencadenar de sus virtudes  
trasudar los hará grandez madura).  
Simula ser, a veces, otra  
para desconcertar al que no es bueno  
ni digno de su luz.  
(Perlongher, 2004: 54)

Finalmente, después de una nueva digresión 'botánica' por parte de la Ayahuasca en que descubrimos que otras plantas peligrosas se añaden a la "potente mezcla", hablan los indígenas que explican la razón de eso:

---

<sup>14</sup> "la fiera enredadera, cuyas venosas cifras/dibujan si la cortan una suerte/de corazón en cruz, cruz en estrella,/sólo los sabios forestales son/capaces de establecer si es ella,/la liana, o una hermana/que no dotada fue de sus potencias" (Perlongher, 2004: 54).



Para espantar  
a los europeos,  
para ahuyentar  
a los innobles,  
para asustar  
a los aventureros,  
y para castigar  
con una reprimenda de la mente  
a los niños rebeldes o a los jóvenes  
que creen que pueden transgredir el orden  
inmutable que el yagé nos da y revela.  
(Perlongher, 2004: 56)

Estos versos ponen en escena a quien, entre los hombres, puede reclamar un 'derecho' o más bien una 'alianza' ("probando las alianzas de las plantas") con el Ayahuasca:

Somos nosotros quienes te descubrieron, santa  
sustancia vegetal.  
Experimentando los ofrecidos como maná  
poderes de la selva.  
Mezclando, cociendo, macerando.  
Dando a lo que nos es dado  
divina vuelta, por  
el lado de los dioses;  
ellos son naturales elementos:  
está el Dios de las Semillas (Huichilobo)  
y el Dios de la Floresta, claro niño Dionisio,  
las Madres de las Aguas y la Diosa del Viento.  
(Perlongher, 2004: 57)

En los versos revive la milenaria experiencia de la tradición amazónica y el fragmento se cierra con una invocación sincrética a los dioses en que encuentran su lugar el panteón azteca, la mitología griega y la amazónica.

#### MÁS ALLÁ DEL PARAÍSO: BARROCO Y ÉXTASIS EN AMÉRICA LATINA

A pesar de que el texto que conocemos constituya solo un fragmento del *Auto sacramental* así como lo imaginó Perlongher, creemos que el mismo se presenta de una forma lo suficientemente acabada para constituir un lugar interesante desde el cual re-leer la obra del poeta. La consideración previa para enfrentarse con la lectura del *Auto* tiene que ver con la elección de una forma expresiva nueva por el poeta (el teatro) y dentro de esa de un género religioso evidentemente poco concurrido en el



arte contemporáneo. Como ya subrayamos creemos que la elección del teatro constituya una evolución necesaria en el recorrido de experiencia poética y mística de Perlongher. La poesía es seguramente un lugar privilegiado para describir el éxtasis pero sigue siendo una experiencia mediada: se puede intentar de *hacer cosas con las palabras* pero siempre quedará un velo de maya que separa la realidad verbal de la percepción directa de las cosas. El teatro, en su multi-medialidad, puede permitir la superación –al menos en parte – de la incomunicabilidad de la experiencia extática. Hay algo como un desdoblamiento semiótico en la representación del Santo Daime que se hace en el *Auto*. Los fragmentos más ligados a la percepción salen de la representación verbal para tornarse ‘escena’, mientras que los elementos más relacionados con los aspectos ‘doctrinales’<sup>15</sup> son pronunciados por los personajes alegóricos. Más allá de esto lo más interesante del *Auto* creo que se puede evidenciar a partir una palabra clave que encontramos al comienzo: “Profusión”. En esta palabra se concentra no sólo una descripción general de la base visual del *Auto*, sino también todos los hilos fundamentales de la experiencia intelectual perlongheriana. En primer lugar esta riqueza y estratificación de elementos, según el autor, constituyen un elemento fundamental del ritual ‘daimero’ en muchas de sus manifestaciones:

el Santo Daime no muestra apenas la fuerza del éxtasis: configura también una verdadera poética. [...] Esa poética es en última instancia barroca: elementos de un barroquismo popular se encuentra abundantemente en los poemas musicados por los himnos, siempre impregnados de la deliciosa ambigüedad propia de la expresión poética; ellos aspiran en su incesante proliferación, a “cantar el mundo” – o a invadir todo el mundo con su canto. [...] Como otra manifestación de barroquismo, los elementos simbólicos tienden a multiplicarse, sobre todo en las Iglesias más prósperas del sur del Brasil [...] También se manifestaría cierta pulsión barroca en la avidéz sincrética (sería más pertinente llamarla, como los propios cultores lo hacen, “ecléctica”) con que el Santo Daime se precipita sobre los cultos vecinos, se mezcla y se alía con ellos... (Perlongher, 1997: 167)

Dos líneas de su experiencia intelectual se reúnen en la *barroquización* del Santo Daime. El axioma de partida es, naturalmente, el modelo deleuziano del barroco como *pliegue* que se mueve al infinito<sup>16</sup>. Siguiendo esta visión el barroco puede llegar a la destrucción de la univocidad del sentido<sup>17</sup> que se configura como una desterritorialización:

---

<sup>15</sup> La palabra “doctrina” poco se ajusta a la religiosidad daimera como evidencia Edward Mc Rae (2004, 383n.): “[El Santo Daime] está en permanente construcción comportando muchas novedades, con tal que no entren en contradicción con algunos principios éticos básicos del cristianismo...”.

<sup>16</sup> “el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y de la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue – esplendor claroscuro – de la forma” (Perlongher, 1997: 93).

<sup>17</sup> “La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone su esplendor altisonante al encanto raído de lo que, en ese meandro concupiscente, se maquillaba” (Perlongher, 1997: 96).



Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino una aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. (Perlongher, 1997: 94)

El pasaje clave tiene que ver con la relación jerárquica que se establece entre el lenguaje y la identidad: si esta se determina por un uso del lenguaje que es – en su esencia – “palabra de orden”, desconectando –por medio del *pliegue*– este mecanismo, se puede crear un proceso de de-subjetivización. De eso deriva una “aniquilación del yo”, una salida de sí y por lo tanto una posibilidad de éxtasis<sup>18</sup>. Y Perlongher, de hecho, llega a definir el barroco también en relación al éxtasis: “Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente” (Perlongher, 1997f 94)<sup>19</sup>.

El barroco y el éxtasis del Santo Daime aparecen –en este contexto– como las dos caras de una misma medalla: el primero trabaja sobre el plano de la expresión, la segunda sobre el de los cuerpos<sup>20</sup>. Y esto resulta patente si se comparan los siguientes fragmentos:

...el barroco tiene la virtud de dejar pasar lo dionisiaco sin permitir llegar al delirio absoluto: la destrucción de toda forma, donde ya no queda nada. Sería lo que decía Nietzsche: que lo dionisiaco librado a sí mismo conduce a la desintegración. (Molina, 2004, 318)

Toda una disposición poética y barroca [...] se monta para ritualizar la toma colectiva de la bebida sagrada. Se trata de dar forma (apolínea, estética, de ahí que pueda ser barroca) a la fuerza extática que se suscita y se despierta, impidiendo que se disipe en vanas fantasmagorías, o, lo peor, que – como suele suceder en el uso desritualizado occidental de drogas pesadas – se vuelva contra sí, arrastrando al sujeto en una vorágine de destrucción y autodestrucción. [...] Si alguna analogía entre la experiencia del Santo Daime y la que Nietzsche denomina dionisiaca puede trazarse [...] ella pasa por la ruptura con el principio de individuación y la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad con el cosmos. (Perlongher, 1997, 162 y 165)

---

<sup>18</sup> El concepto ya está presente en un ensayo de 1988: “Si es que no hay yo, el poeta es un yoyo” (Perlongher, 1997d: 139).

<sup>19</sup> Ver también Ademir Assunção (2004: 342): “El barroco es un viaje que intenta dar forma al éxtasis”.

<sup>20</sup> “Útil para pensar el Santo Daime, la *díada experiencia/doctrina* puede analogarse, en su funcionamiento, a la distinción entre *plano de los cuerpos* y *plano de la expresión*, formulada por Deleuze y Guattari a partir de Hjelmslev” (Perlongher, 1997: 163, cursiva mía).



La misma lógica, las mismas referencias –y hasta las mismas palabras<sup>21</sup>– se emplean para describir el barroco y el Santo Daime: dar forma a una fuerza que, fuera de control, llevaría a una desterritorialización absoluta, a la desintegración de la lengua o a la destrucción del cuerpo.

Lo que hace Perlongher en el *Auto*, por lo tanto no es sólo relatar una experiencia (mística) sino resaltar su esencia *barroca* y por lo tanto –al menos en su visión– su *americanidad*. Si de hecho la estructura dramática y la retórica remite fielmente al modelo barroco, el pensamiento que el texto trata de rescatar, es indígena. La estructura es mítica: el saber que atraviesa el *Auto* es a la vez un saber histórico, científico, técnico, mágico y poético. Los indígenas vuelven a tomar la palabra y reivindican una *alianza* (y no una relación de propiedad) con el mundo del que forman parte. El barroco funciona así: crea vórtices que trabajan como núcleos (huecos negros) de saber:

Soy, si, la luz Mas no será que eres,  
ayahuasca, mi luz? Luz de la Luz?  
No lo sé; absorta oigo (o veo, siendo luz)  
tu rutilante narración en letras  
de oro cantada dulcemente, sí.  
(Perlongher, 2004: 52)

Los espejismos del barroco corroen las fundaciones del pensamiento occidental y, en este proceso, Perlongher encuentra el potencial de ruptura del fenómeno en América:

El barroco – observa González Echeverría – es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas “bastardas” con culturas no occidentales. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco áureo (siglos XVI/XVII), el encuentro e inmistión [sic] con elementos (aportes, reappropriaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori. (Perlongher, 1997: 94)

El barroco se torna un universo útil no sólo para explicar y representar al mundo americano (como lo fue para Lezama Lima y Carpentier) sino un instrumento de reappropriación de ese cosmos por los sujetos minoritarios y mestizos (indígenas y afro-americanos): “para espantar a los europeos”.

El Santo Daime parece tener esas características “bastardas” que le han permitido al barroco *mestizarse* en América: siguiendo el mito de fundación el Santo Daime nació del encuentro entre estos dos mundos: el negro Irineu Serra toma

---

<sup>21</sup> Otro ejemplo de correspondencia léxica entre la descripción del barroco y la del Santo Daime se da en la idea de “iridescencia”: “La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bisuterías *irisadas* en el plano de la significación...” (Perlongher, 1997: 96).



ayahuasca con el indio Crescencio Pizango y recibe la revelación de la Divina Madre que le ordena difundirla “y realizarla a la manera de un soldado de Dios” (Perlongher, 1997: 158). Desde la región amazónica del Acre, en donde se encuentran Irineu y Crescencio, el Santo Daime se desplaza hacia las ciudades:

Llama la atención la expansión del consumo ritual de ayahuasca primero a las áreas rurales y suburbanas de población mestiza (proceso verificado sobre todo en el Perú) y actualmente al corazón de las grandes ciudades brasileñas. (Perlongher, 1997: 156)

Un fenómeno igual y contrario al de la ‘inculturación’ misionera se realiza en el carácter “ofensivo” del Santo Daime<sup>22</sup>. La religión del ayahuasca se constituye, por lo tanto, como ‘rescate’ de las minorías, del Brasil rural contra las grandes metrópolis que representan el capital occidental:

Otra cosa interesante es que se transforma el portugués, como portugués *caboclo*, en el himno oficial. Eso es genial. Porque el Daime tiene una relación de inversión en relación a Occidente. Por lógica el Acre debe depender de Rio de Janeiro y de São Paulo, con su capitalismo y todo eso: en el Daime eso está invertido, es el Acre que gobierna. La cultura negra o indígena en vez de estar a la defensiva, están en la ofensiva, porque la ayahuasca, que es una bebida indígena, penetra las ciudades y las capas medias urbanas. Entonces esto es el elemento interesante. Son muy graciosos lo americanos tratando de cantar en portugués – y en portugués *caboclo*, además –, o los alemanes, porque es una inversión total de las coordenadas de dominación. (Mc Rae, 2004: 387)

En esto, me parece, reside el sentido profundo del *Auto* (y de la búsqueda intelectual-mística de Perlongher): atar cabos de un discurso extremadamente complejo y relatar una experiencia indecible, vivida como *acto militante* que pudiera reclamar la emergencia – y la emersión – de un nuevo *devenir minoritario*.

El *devir caboclo* es el último paseo-esquizo por la historia, el nacimiento de un imperio, por cierto, pero de un imperio de mendigos y harapientos que recuerda las épicas insurreccionales, los *malones* indígenas en la pampa, el “pardejón” Rivera y la

---

<sup>22</sup> “Leary menciona la religión india del peyote, también con fuertes componentes cristianos, pero no parece conocerla o comprenderla. Hay notorias analogías con el Santo Daime [...] y una severa diferencia: mientras que la Iglesia Nativa Americana sería, según Lanternari, básicamente defensiva – instrumento de defensa de la cultura indígena –, el Santo Daime no sería “defensivo” sino “ofensivo”, ya que no se trata meramente de una reivindicación de la cultura tradicional, sino de la creación de una nueva cultura, en un mesianismo irredentista presente tanto en el discurso (a veces con algo de militar) de expansión y extensión (aunque no haya en verdad prácticas de predicación pública) como en la fundación de aldeas en cumplimiento de un programa de construcción terrenal del paraíso con connotaciones místicas y utópicas. Baste mencionar la configuración de *Império* (se trata del *Império Juramidam*) que asume el culto” (Perlongher, 1997: 158); ver también la carta a Sara Torres del 8 de octubre de 1989 (Perlongher, 2004: 438): “el viaje vale la pena, es absolutamente necesario para entender qué es el Daime, ahí se siente el proyecto de imperio, el nacimiento de un imperio”.



Delfina: todo un *devenir animal*, el último "avatar político" (Echavarren, s.f.) de un poeta *portunhol*.

#### BIBLIOGRAFÍA

ASSUNÇÃO A., 2004, "La lengua como máquina de mutación" en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

BAIGORRIA O., 1996, "La Rosa Mística de Luxemburgo" en Adrián Cangi e Paula Siganevich (coord.), *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 175-81.

BOLLIG B., 2003. "Perlongher, Poetics and Transvestism" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12, pp. 55-69.

BOLLIG B., 2004. "Néstor Perlongher and Mysticism: Towards a Critical Reappraisal" en *The Modern Language Review*, 99, pp. 77-93.

BOLLIG B., 2008, *Néstor Perlongher: The poetic search for an Argentine marginal voice*, Cardiff, Univ of Wales Press.

ECHAVARREN R., s.f., "El azar y la droga (sobre Néstor Perlongher)" en *Estación Alógena*, <http://www.estacionalogena.com.ar/azardroga.html>.

MC RAE E., 2004, "Recibir los himnos, pero celebrar el vacío" (reportaje) en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 382-394.

MOLINA D., 2004, "Paseando por los mil sexos" en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 316-320.

PERLONGHER N., 1997, "La fuerza del carnavalismo" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 59-61.

PERLONGHER N., 1997a, "La religión del Ayahuasca" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 155-173.

PERLONGHER N., 1997b, "Avatares de los muchachos de la noche" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 45-57.

PERLONGHER N., 1997c, "La desaparición de la homosexualidad" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 85-90.

PERLONGHER N., 1997d, "Sobre Alambres" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 139-140.

PERLONGHER N., 1997e, "69 preguntas a Néstor Perlongher" en ID., *Prosa Plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 13-21.

PERLONGHER N., 1997e, "Poesía y éxtasis" en ID., *Prosa plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 149-153.

PERLONGHER N., 1997f, "Caribe transplatino" en ID., *Prosa plebeya*, Colihue, Buenos Aires, pp. 149-153.

PERLONGHER N., 2003, *Poemas completos*, Seix Barral, Buenos Aires.

PERLONGHER N., 2004, *Papeles insumisos* (ed. a cargo de A. Cangi y R. Jiménez), Santiago Arcos, Buenos Aires.

PERLONGHER N., 2004a, "Cartas a Sarita Torres" en ID., *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 397-460.



RAPISARDI F., y A. Modarelli, 2001 *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

SEBRELI J. J., 1998, "Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires" en ID., *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

SYMNS E., 2004, "Lo que estamos buscando es intensidad" en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 296-300.

VIANNA Baptista J., 2004, "El jade jadeante de la página" en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos, Buenos Aires, pp. 474-479.

---

**Edoardo Balletta** Doctor en literaturas hispanoamericanas por la Universidad de Bolonia (2006). Sus intereses se concentran en poesía hispanoamericana contemporánea, representación de la historia en los artefactos culturales, biopolítica y literatura. Además de varios artículos ha publicado la monografía *Tu svástica en las tripas. Retorica del corpo e storia* in Néstor Perlongher (2009). Es miembro fundador de la revista online de estudios iberoamericanos *Confluente* (<http://confluente.cib.unibo.it/>) publicada por la Univ. de Bolonia en donde se desempeña también como docente.

[edoardo.balletta@unibo.it](mailto:edoardo.balletta@unibo.it)